

Литература

Гиппиус 2003 — Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е.В. Гиппиуса. М., 2003.

Дорохова 1988 — *Дорохова. Е.А.* Молодежные фольклорные ансамбли в городе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. В 2-х частях. Москва, 25—28 апреля 1988 г. С. 45—46.

Дорохова 2005 — *Дорохова Е.А.* Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков. Сб. статей / Ред.-сост. Е.В. Дуков, Л.И. Левин. М.; СПб. 2005. Ч. 1. С. 193—210.

Жуланова 1999 — *Жуланова Н.И.* Молодежное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х — начало 1990-х годов. СПб., 1999. С. 107—133.

Земцовский 1984 — *Земцовский И.* О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм) / Сб. науч. тр. Л., 1984. С. 4—15.

Иванов 2003 — *Иванов. В.* Опыт работы Студии Д. Покровского 1980—82 гг. // Вестник РФС. 2003. № 2 (7). С. 17; № 3 (8). С. 9—17.

Кабанов 1988 — *Кабанов А.С.* Музыкальное фольклорное направление в современном народном творчестве // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды: Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. В 2-х частях. Москва, 25—28 апреля 1988 г. Ч. 1. С. 40—42.

Кабанов 1989 — *Кабанов А.С.* Перспективы фольклорного движения в современном народном творчестве / Методические рекомендации. М., 1989.

Мехнецов 2000 — *Мехнецов А.М.* Российский фольклорный союз — десять лет спустя // Фольклор и молодежь. М., 2000. С. 30—37.

Мороз 1992 — *Мороз Е.Э.* Молодежные фольклорные ансамбли с точки зрения социолога // Некоторые тенденции развития фольклорного творчества. Сб. статей. М., 1992. С. 29—43.

Муз. творчество 2005 — Народное музыкальное творчество / Отв. ред. О.А. Пашина. СПб., 2005.

Румянцев 1995 — *Румянцев С.Ю.* Музыкальная самодеятельность 1930-х гг. // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. В 2-х кн. 1930—1950 гг. М., 1995. Кн. 2. С. 5—86.

Тараканов 1987 — *Тараканов М.* Музыкальная культура РСФСР. М., 1987.

Щепанский 1969 — *Щепанский Я.* Элементарные понятия социологии. М., 1969.

Сокращения

22 АА — архив автора.

Г.Ф. БОГДАНОВ
(Москва)

РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ: В ЖИЗНИ И НА СЦЕНЕ

Русская народная хореография прошла многовековую путь становления. Она смогла выработать стройную систему жанров, форм, найти методику, можно сказать, собственного воспроизводства. Но сегодня мы сталкиваемся с тотальным кризисом в этой области.

Основная причина сложившейся ситуации, на мой взгляд, лежит в нашей собственной истории, точнее, в продолжающемся политизированном (принципиально неверном) отношении «власть придержащих» к народному искусству. Обратимся к истории крестьянского хора, созданного в конце XIX века М.Е. Пятницким.

В первые годы после большевистского переворота перед этим коллективом и его руководителем вырисовываются как будто бы радужные перспективы. Пятницкому дают возможность организовать и открыть Дом народной песни — своеобразный музей русской народной культуры. Однако вскоре после смерти Митрофана Ефимовича (1927 г.) Дом-музей закрывают. Навсегда. А в начале 1930-х годов в прессе начинается широкая дискуссия на тему: нужны ли советскому народу «старые крестьянские песни»

Так журнал «Радиослушатель» опубликовал материалы под общим заголовком «Так кто же из них прав? Суд слушателей над хором Пятницкого» (1930, № 13). В статье «Песни не наши» говорилось: «Чем скорее мы забудем старую деревню, тем успешнее, быстрее пойдет строительство деревни новой. А хор имени Пятницкого всей своей продукцией эту память о старой деревне, ее традиции и «культ» — всемерно поддерживает».

Через три номера журнал вновь вернулся к этой теме. На одной из страниц были приведены высказывания «за», на другой — «против» и три фотоснимка: первый — собрание пионеров в новой коммуне Калужского района с подписанием «Песни хора нам непонятны»; второй — студенты Воронежского сель-

скохозяйственного института изучают комбайн: «Нам не нужны ваши песни»; третий — Керченский металлургический завод: «Пойте об индустриализации».

«В период величайшей стройки новой деревни, — писал один из корреспондентов, — в период ломки старых традиций, обычаев, обрядов... и окончательной ликвидации неграмотности — репертуар хора Пятницкого не нужен. Почему? Он мешает строить социализм».

Другой корреспондент от имени молодежи утверждал: «Участие в передачах хора имени Пятницкого для молодежи не нужно, так как нам действительно непонятны те старинные песни, которые поет хор. И понимать мы их не хотим, так как это — движение назад. Давайте больше современных песен. Если хор завоевал симпатии стариков, то молодежь его не переваривает за его песни о гнилом прошлом».

Одного только намека на то, что традиционный фольклор «мешает строить социализм», что это — «кулацкое искусство» в те годы было достаточно, чтобы в стране развернулась компания по борьбе с «кулацкими пережитками в быту и культуре». На полную мощь заработала вся казенно-бюрократическая совмашина. В устных выступлениях, докладах, служебных записках появился «соответствующий тон». Начали поступать «сигналы с мест». По ним принимались «решительные меры». А если учесть, что власти на местах, стараясь выслужиться (речь к тому же шла об «идеологических установках»), довольно часто «перевыполняли» планы, то нетрудно представить себе масштабы и губительные последствия этой компании.

Результатом явилось резкое падение престижа традиционного песенного и танцевального фольклора у молодежи и в среде служащих — партийных, комсомольских, профсоюзных функционеров, культармейцев, учителей.

А что случилось с бывшим крестьянским хором, созданным М.Е. Пятницким?

При жизни Митрофана Ефимовича хор исполнял исключительно народные песни, хороводы и пляски в их конкретных региональных вариантах. Пели без дирижера, никем не стесняемые, без определенных партий, вживую распевали песни. Плясали, тоже импровизируя в рамках общепринятой в данном

регионе традиции. Каждый плясал по-своему, как умел. Участники того коллектива — это одновременно и певцы, и хороводники, и танцоры, и исполнители на народных инструментах. Словом, хор, хотя и был на сцене, создавал синкретическое, подлинно народное сценическое действо.

С 1930-х гг., после жесткой критики в центральной прессе, коллектив начал резко меняться. Руководить хором пригласили профессионалов (композитора, хормейстера, балетмейстера, дирижера оркестра). В результате было утрачено импровизационное начало и синкретизм исполнения. Петь песни и играть музыку стали по нотам, плясать то, что поставил балетмейстер, при этом пели одни, плясали и водили хороводы — другие, играли на музыкальных инструментах — третьи. Отошел хор и от таких фундаментальных принципов народного творчества, как анонимность и коллективность. Функции художественного руководства и артистов разделились: одни стали создавать песни и танцы, писать музыку, другие — исполнять. То, что составляло некогда новизну и силу хора, было утеряно навсегда.

Коллектив разительно изменился даже внешне. На фотографии 1927 г. участники стоят в подлинных народных костюмах разных губерний России — Воронежской, Рязанской, Калужской, Смоленской... На фотографии 1934 г. видно, что костюмы остаются вроде как бы народные, но на певичах, вместо характерных для каждой русской местности головных уборов — одинаковые фабричные платки. На снимках 1940 г. хор облачен уже в одного покроя стилизованные костюмы а ля рюс.

Последствия такой политизации мы ощущаем сегодня. Думаю, не надо объяснять: прерывается традиция — мельчает и иссыкает искусство. Русский танец, резко отторгнутый от традиционных истоков, теряет самобытность. Искусство в нем подменяется искусностью.

Еще в начале XX века традиционные хороводы, кадрили, парно-массовые танцы, импровизационные пляски были обычными в жизни буквально каждой деревни, каждого русского селянина. И не только селянина. Показательно, что во всех досоветских букварях рядом с буквой «х» всегда рисовали хоровод, настолько это было широко распростра-

ненное и всем, даже маленьким детям, хорошо знакомое явление праздничной жизни. В советское время хоровод стал анахронизмом, а слово «хороводиться» приобрело неодобрительный оттенок

Когда-то основой для сохранения и развития бытовых танцевальных традиций были относительная неизменность уклада жизни, постоянство состава деревенского населения, стабильность отношений в обществе и быту. В наше время весь этот уклад во многом разрушился. Возросла мобильность населения. Быт людей разительно изменился. Гуляния и беседы прекратили свое существование. Но фундамент, на котором держатся бытовые танцевальные традиции, мне кажется, сохранился. Это духовное родство поколений, наша национальная память, любовь к искусству, к прошлому своего народа.

Бытовая хореография — красивейший вид народного творчества. Слово, песня, пляска просто и естественно переходили от поколения к поколению. Дети легко перенимали их у отцов, как те перенимали у дедов. В прежние времена обычай «совместных увеселений» объединял жителей села, поселковой или городской улицы. На гуляния или беседу собирались не только молодежь, но и в качестве зрителей не участвующие непосредственно в них пожилые женщины, старики, дети. Они любовались досугом молодежи. Если кто-нибудь из присутствующих молодых людей вел себя не так, как того требовали общепринятые нормы, вокруг него ментально создавалось соответствующее общественное мнение.

От участников гуляний и бесед особой одаренности не требовалось. В хороводах, играх, плясках каждый пел, плясал, играл — как умел. Но при этом каждому требовалось быть естественным, не сидеть «букой», а участвовать в общем веселье. За этим строго следила и сама молодежь, и присутствующие на гулянии взрослые и старики.

Иногда говорят, что молодежь сейчас другая. Да, сегодня в моде иные ритмы. На дискотеках танцуют не парами, а группами, при этом каждый импровизирует по-своему. Стиль этот вызывает резкое неприятие со стороны отдельных ревнителей «чистых нравов», в том числе и специалистов-хореогра-

фов. А что в нем плохого? И нов ли этот стиль? Ведь здесь также проявляется индивидуальность каждого отдельного исполнителя.

Считается, что современная молодежь танцует по принципу «кто во что горазд», импровизирует, как кому заблагорассудится. Это неверно. Наблюдения показывают, что импровизации молодежи на дискотеках имеют определенную закономерность. От сезона к сезону меняются ритмы, движения танцев, манера и характер исполнения. Современная дискотека живет по своим законам, — репертуар ее — явление далеко не случайное. Он тоже принадлежит бытовой традиционной народной культуре. И его надо изучать!

Искусство бытовой хореографии подвластно закономерностям. Любой человек привносит в исполнение танца личное, сиюминутное. Вот почему бытовой танец каждого человека уникален. Более того, неповторимо, уникально каждое его исполнение, поскольку в основе художественного метода традиционного бытового танца лежит импровизация.

Но вернемся к народному танцу. Можно ли в нынешних условиях найти формы его воссоздания? Конечно, можно! Так, несколько лет назад я побывал в станице Старочеркасской Ростовской области на празднике фольклора. Увиденное показало, что он вряд ли способствовал сохранению местных фольклорных традиций, не говоря уже об их развитии. Форма праздника не соответствовала самой природе фольклора. Это был обыкновенный концерт, построенный по известной схеме: с одной стороны, артисты, с другой — зрители. Праздник в Старочеркасской ничем особо не отличался от подобных «мероприятий» в других местах. Все они, к сожалению, превратились в штампованные зрелища, с обилием всякого рода псевдонародных поделок и имитаций.

Однако... Получилось так, что участники концерта после выступления разбрелись по станице, устроились группами «кому как удобно» и, уже для себя, для души, принялись вспоминать любимые песни, затеяли игры, пляски... Постепенно к ним подтянулись станичники, гости... И незаметно вся Старочеркасская превратилась в «улицу»!



На «улице» исчезли артисты, не стало и зрителей. Началось то, чего не предусмотреть никаким сценарием, не организуешь искусственно. Началась естественная жизнь народного искусства. Народного не по названию, а по своей сути, когда люди, даже незнакомые, прекрасно понимали друг друга. Разве не прекрасно — испытывать духовное единение под воздействием образного языка песни, настроения, мелодии, немудрящего сюжета танцевально-игрового действия! Это то, что исстари звалось высоким русским словом — соборность.

Недавно я перечитывал «Войну и мир», и эпизод, в котором рассказывается, как Наташа Ростова пляшет под русскую мелодию, играемую дядюшкой на гитаре, неожиданно напомнил мне случай в Нижегородском областном краеведческом музее, где принимали нас студентов, приехавших записывать народные песни и танцы. Сотрудники с любовью и гордостью показывали свое богатство — красочные народные костюмы, собранные ими в деревнях и селах Нижегородчины, и мы попросили разрешить девушкам из нашей группы надеть их, чтобы лучше разглядеть и сфотографировать.

Помню, как меня поразило чудесное преобразование девушек в крестьянских праздничных нарядах! Как же прекрасен народный костюм! Как он украшает молодую женщину! Украшает, пожалуй, не то слово. Он подчеркивает целомудренность, природную статью, ее душевное обаяние. Он как бы высвечивает суть национального характера русской женщины, о которой поэт проникновенно сказал, что она «с красивою силой в движениях, с походкой, со взглядом цариц».

Не о том ли писал Толстой, восхищаясь Наташей Ростовой: «Где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым она дышала, эта графинечка, воспитанная эмигранткой-француженкой, этот дух; откуда взяла она эти приемы...? Но и дух, и приемы эти были те самые, неподражаемые, неизучаемые, русские, которых и ждал от нее дядюшка».

В Нижнем Новгороде я пережил подобный восторг, глядя на наших таких привычных и с первого взгляда незаметных девушек, которых народный

костюм вдруг превратил в красавиц, живых, реальных, безумно привлекательных, манящих.

Размышляя обо всем этом, пытаюсь определить, а смогла бы нынешняя пятнадцатилетняя Наташа Р... пройти вот так под русскую мелодию, чтобы у окружающих защемило сердце от восторга, захватило дух от соприкосновения с истинным трепетным искусством русской национальной женской пляски?

Вопрос этот я задавал многим своим знакомым. И мне отвечали по-разному. Одни говорили, что нынешняя молодежь гораздо более развита: она и больше знает, и больше чувствует. Мол, современная Наташа не чужда и народной пляске, хотя ее больше занимают современные ритмы и современная пластика. Другие, наоборот, считают, что девушки XXI столетия, увы, проигрывают в сравнении со своими «пра-пра». Не знаю, может быть последнее мнение правильное, хотя соглашаться с ним очень не хочется. Но, с другой стороны, разве виноваты в том нынешние Наташи?

Мне нередко приходится видеть, как танцуют дети. Могу с полной уверенностью и ответственностью сказать: современные дети, еще не попавшие в руки специалистов-хореографов, двигаются, танцуют пре-вос-ход-но! У них есть нормальный запас природного естества, искренности, пластической свободы, грациозности, выразительности — всего, что необходимо для подлинного искусства танца. Я наблюдал также и то, как, вырастая, дети входят в систему нашего официального школьного воспитания. И вот здесь-то современные Наташи попадают в такие условия, где сохранить, не говоря уже о развитии, данного им от природы-матушки довольно трудно, а зачастую просто невозможно.

А, может, во всем виновата система, взявшая за основу не многовековой опыт и традиции народного воспитания, а опирающаяся на искусственно созданную пресловутую «теорию эстетического и нравственного воспитания подрастающего поколения»? Эта «теория» господствует над нашими головами вот уже около семидесяти лет. Не в результате ли ее господства все оказалось перевернутым с ног на голову? Так, русский народный бытовой танец, которым во все времена восхищалась





основная масса народонаселения, оказался в нашей стране вдруг совершенно непонятен специалистам-хореографам. Богатейший практический опыт народного танцевального воспитания стал ненужными. Бытовое танцевальное творчество начали презрительно именовать «примитивом», определять расхожим понятием «два притопа, три прихлопа».

Система навязала обществу уродливые представления о природе и поэтике массового бытового танца. Сейчас подавляющее большинство специалистов-хореографов на полном серьезе воспринимает и определяет бытовое танцевание как исполнение под определенную музыку сугубо конкретных движений и положений в строго установленной манере.

Приверженцы системы авторитетно убеждают нас в том, что молодых людей, исполняющих не принятые и не узаконенные в кругу «специалистов» движения, танцующих в импровизационной манере, нельзя считать умеющими танцевать. Считается, что научить молодых людей «танцу» — канонизированным танцевальным «па» — означает не иначе, как перебросить их через пропасть, отделяющую примитивного дикаря от современной гармонично развитой личности. Отсюда идут благие пожелания ввести танцевальный ликбез в общеобразовательной школе. Впрочем, не только пожелания...

В семидесятые годы прошлого века было провозглашено: «Затанцует школа, затанцуют все». Повсюду стали срочно создавать студии и ансамбли. С большой помпой начали проводить широкомасштабные конкурсы коллективов и отдельных исполнителей. Всячески поощрялось создание советских «по-настоящему правильных» бытовых танцев. Повсеместно на танцплощадки и дискотеки выводили организованные группы молодых людей «первой категории» (умеющих танцевать), которые показывали «неучам» («вторая категория») свое мастерство. Бум был огромный. Проку, правда, оказалось мало. Ни один из «шедевров» советского бытового танца не смог закрепиться в молодежном быту. Подавляющая часть молодежи не захотела учиться «правильным» бытовым танцам и продолжала довольствоваться своими импровизациями. И неудивительно, ибо затея с этим

ликбезом в основе своей была далека от здравого смысла и проверенного веками народного танцевального опыта.

Мне кажется, сейчас пришло время, когда всем занимающимся вопросами танцевального воспитания, особенно специалистам-хореографам, надо вернуться лицом к реальной действительности, коренным образом изменить свое отношение к традициям подлинно народной танцевальной культуры.

Здесь, правда, есть одна проблема. Тот, кому довелось наблюдать народную пляску, знает, что зафиксировать ее невероятно сложно. И не только потому, что общепринятая система записи танцев несовершенна. Даже при использовании современных видеотехнологий порой невозможно запечатлеть все особенности живого плясового действия.

Вспоминаю свой первый опыт в 1970-х гг. в одном из сел Нижегородской (бывшей Горьковской) области. Услышав мою просьбу показать танцы своей молодости, женщины вначале отнекивались: не помним, мол, давно уж было... Потом потихоньку начали припевать, пританцовывать. А когда сыграли несколько игровых песен, показали ряд «выходок» и встали на кадрили, они, что называется, «завелись» и «охладить» их было невозможно.

Плясали женщины под собственное сопровождение, пели и тут же кружились, «гуляли» по очереди, выступая попеременно то в ролях «молодцев», то «девиц». Чтобы точнее записать виденное, я стал их останавливать, просить повторить ту или иную «выходку» или фигуру. Это их сбивало, они часто начинали не с той фигуры, с какой просил я, делали не так и не то, что делали несколько минут назад. Я нервничал, сердился, снова останавливал их, просил быть точными.

Прошло порядочно времени, пока я набросал общую схему пляски, так и не ухватив ее сути. Снова было попытка расспрашивать, но женщины устали от танца, а еще больше, видимо, от моей докучливости. Пришлось закончить работу.

Почему же я не сумел записать, в общем-то, простой танец, какие-то четыре фигуры? Не потому ли, что женщины не просто исполняли кадрили, как артисты на сцене? Они жили в танце, импровизировали и не могли



абсолютно точно повторить то, что уже станцевали. Все свое внимание я, к сожалению, сосредоточил только на фиксации общей «географической схемы», дотошно пытаюсь выяснить, кто из пляшущих куда, каким именно движением передвигается в общей композиции, и постоянно прерывал исполнителей. Это как раз и было моей главной ошибкой. Надо было дать возможность женщинам несколько раз повторить пляску полностью от начала до конца. В этом случае я мог бы тогда ухватить несколько чрезвычайно важных моментов. Я заметил бы, во-первых, что при всем, казалось бы, каноническом строении кадрили, каждая женщина проявляет себя в пляске по-разному. Во-вторых, я, наверное, не упустил бы то, что основу пляски составляет импровизация и каждое новое исполнение является по существу новым вариантом. Да, тогда я еще не понимал, пожалуй, самого главного — логику художественного метода, которым инстинктивно пользовались женщины. А метод этот заключается в том, что они просто выражали свое настроение, которое постоянно менялось. Они жили кадрилию, и никогда не смогли бы абсолютно точно повторить то, что делали некоторое время назад.

Традиционная народная пляска лишь с первого взгляда кажется незатейливой, но раскрывается постороннему глазу не сразу. Это обусловлено сложным и неповторимым своеобразием народного хореографического мышления. Любая традиционная пляска насыщена и даже перенасыщена чувствами. Но в связи с тем, что уровень исполнительской техники танцоров невысок, чувства эти внешне проявляются довольно скупно. Кроме того, бытовая народная пляска строится по особым законам. В этом, пожалуй, и коренится трудность ее эстетического восприятия сценическими хореографами.

Сценические хореографы, наверное, находили бы в бытовой пляске больше достоинств, будь она менее проста и более «запрограммирована». Но поскольку бытовое художественно-творческое хореографическое мышление существенно отличается от общепринятого, то хореографы не понимают и вряд ли смогут понять, что народ в течение столетий оттачивал эту простоту, отсекал все

лишнее, что эта простота и естественность — результат коллективного, многовекового художественного процесса.

Мне кажется, при сценической интерпретации традиционных бытовых танцев нужно учитывать два основных положения. Первое. Выносить на сцену традиционный бытовой танец означает не просто сменить обстановку его исполнения. Это — переход в другой жанр, в другую жизненную сферу, в мир сценического искусства. Трансформации здесь неизбежны. На сцене народный танец можно только воспроизвести. Второе. Подобное воспроизведение — это не естественное состояние фольклорного жанра, а его приспособление к новым условиям.

В последние десятилетия техника сценического, в том числе и русского народного, танца постоянно усложняется. Но, совершенствуя ее, хореографы и педагоги порой переходят черту, отделяющую собственно танец от цирка и спорта. Они нередко ориентируют своих воспитанников на внешнюю эффективность приемов, на излишне силовое трюкачество, оставляя без внимания пластическую кантиленность движений, их этническую узнаваемость, ритмическую акцентированность основных и вспомогательных элементов, музыкальность и одухотворенность пластики — словом, все то, из чего складывается русская танцевальная образность и чем всегда отличалась подлинно народная исполнительская школа. Из русского народносценического танца постепенно уходит жизнь национального духа, национального характера. Танец все более становится не «выражением русской души и сердца», а обыкновенной демонстрацией физических и технических возможностей артиста.

Сегодня приходится констатировать, что из учебных заведений, готовящих кадры хореографов-народников, зачастую выходят в жизнь специалисты, наделенные схематичным пониманием танца как суммы технических приемов. А это ведет к омертвлению национальных танцевальных традиций.

Цели, основные принципы методики, средства обучения народному танцу, сложившиеся в учебных заведениях, на мой взгляд, не соответствуют задачам, насущным потребностям, состоя-



нию и возможностям русской подлинно народной хореографии. Не случайно проблемы русского народного танца, время от времени обсуждаемые специалистами и освещаемые СМИ, начиная примерно с середины 30-х гг. прошлого века, до сих пор остаются острыми и нерешенными. Таких проблем много. В сгруппированном виде их можно сформулировать примерно так.

Первая группа проблем — региональные (областные) особенности танцеворчества. Подавляющее большинство художественных коллективов показывают в своих концертных выступлениях танцевальные опусы, не имеющие конкретной этнографической «прописки». Для русского народного сценического искусства сейчас особенно важными являются задачи воссоздания образцов местного танцевального фольклора, местной традиции, воспроизводства региональных (областных) особенностей народного танца.

Вторая группа проблем — осознание того, что любой русский народный танец имеет ярко выраженную хореографическую форму. Как в музыке есть конкретные музыкальные, а в поэзии поэтические, так и в народной танцевальной культуре наличествует свои хореографические формы. Они слагались столетиями и задачи нынешних поколений хореографов заключаются в том, чтобы, познавая, не разрушать, а продолжать их дальнейшее совершенствование.

Третья группа проблем — индивидуальность, точнее, развитие индивидуальности в народном танце. В советский период идеологи «народного искусства» во главу угла ставили два критерия, два необходимых качества в искусстве. Это «массовость» и «мастерство». Об индивидуальности речи не шло, хотя в русском народном танцевальном творчестве это основа основ. Без индивидуальности нет искусства, нет настоящего творчества. Сегодня перед хореографической педагогикой стоят нелегкие задачи вернуть искусству личность. Необходимо развивать импровизацию и воображение. Без них танец мертво.

Приведу пример господствующей методики обучения народным танцам. В конце прошлого года мне довелось быть на одном семинаре для руководителей любительских хореографических

коллективов. Прошел он замечательно. Был показан интересный материал. Разучены «коленца» разных областей России. Создано несколько плясовых этюдов. Поставлены два танцевальных номера из репертуара известного профессионального ансамбля. Семинаристы — люди опытные. Все это исполнили, как принято выражаться, на высоком художественном уровне. Спрашивается, что может быть лучше, и может ли быть вообще что-то лучше?

Смею заверить, должно быть лучше! Давайте посмотрим на семинар с иной точки зрения. Представьте, более двадцати человек повторяли одинаковые движения, исполняя их в единообразной манере. Все было слаженно, выглядело добротным, все радовало глаз. Но в этой слаженности скрыта главная и, пожалуй, самая страшная беда, о которой многие не подозревают. В ней проявляется совершенно определенная идеология. Вдумайтесь, более двадцати человек выступают, не имея своего лица. Они как роботы копируют чью-то, навязанную им, чужую манеру. Разве это народное творчество?

В традиционном народном танцевальном искусстве все наоборот. Каждый исполнитель имеет свое лицо. У каждого свой характер, своя манера сценического поведения. Каждый, импровизируя «коленца», выражает свою природную сущность. Если бы движения были исполнены каждым семинаристом по-своему, в соответствии со своим художественным видением, опираясь на свой духовный и творческий опыт, убежден, это было бы народное, по-настоящему богатое и самобытное искусство.

Но важно-то ведь не это, важны последствия. Вы только вдумайтесь, руководители разъедутся по домам, чтобы затем превращать участников своих коллективов в таких же безликих роботов, готовых до седьмого пота повторять чужую манеру, показывать чужую радость и тем веселить зрителей.

Русское народное творчество уникально тем, что у него свой художественный метод. Он функционировал многие столетия, найдя свое реальное воплощение и в выступлениях крестьянского хора под руководством М.Е. Пятницкого в конце XIX — начале XX столетия. Я называю его народным методом.

В 1930-е гг. народный метод был искусственно заменен тем, что мы имеем сегодня, методом, который всегда был присущ сугубо профессиональному искусству. Профессиональный метод был навязан бурно развивающемуся в советские времена любительскому хореографическому движению, формирующимся коллективам художественной самодеятельности, а затем и канонизирован не без помощи партийного и государственного нажима в качестве основного.

Оба метода — народный и профессиональный — принципиально отличаются друг от друга. Главные различия между ними определяются, в первую очередь, тем, что профессиональное искусство и любительское творчество призваны выполнять в обществе разные социальные функции. Если главным назначением профессионального искусства является создание сценических хореографических произведений, то любительское творчество призвано, прежде всего, воспитывать своих участников через постижение сути произведений хореографического искусства и, конечно же, через воспроизведение многовековых традиций народного самодеятельного хореографического творчества. Из этого проистекает все остальное: разные направления и методы работы, разные способы ее выполнения, разный конечный результат и т.д.

Сейчас в России буквально все любительские коллективы работают в соответствии с требованиями профессионального метода, в основе которого лежит авторское начало. Руководитель сочиняет и показывает танцевальный материал, требует от участников точного его воспроизведения, строго следит за ансамблевостью (одинаковостью) исполнения сценических композиций. Исполнители подчиняют свое духовно-творческое «Я» замыслу постановщика. Профессиональный метод, попросту говоря, способствует обезличиванию участников хореографической самодеятельности.

У народного метода, наоборот, приоритетным является не авторское, а коллективное начало. Роль руководителя и роли исполнителей должны не противопоставляться, а скорее, дополнять друг друга, я бы даже сказал, совпадать. Руководитель как лидер, как специалист,

знаток традиционной народной хореографии, должен предлагать участникам идею для дальнейшей совместной творческой работы по созданию какой-либо конкретной сценической постановки. Исполнители, импровизируя в заданном направлении, вместе с руководителем находят художественно-образное воплощение предложенной идеи. При этом каждый должен оставаться самим собой (то есть уметь выражать свое «Я»), быть творчески активным, иметь достаточно высокий художественный вкус, обладать богатым внутренним миром. Словом, народный метод способствует гармоничному развитию всех участвующих в любительском хореографическом творчестве.

Перед руководителями любительских хореографических коллективов всегда стояла архисложная и, я бы сказал, парадоксальная задача — профессионально учить непрофессионалов. И от метода, которым они руководствуются, от возможностей этого метода, и, конечно же, от богатства личности самого руководителя, его культурного и умственного уровня, щедрости души зависит духовный климат в коллективе, тот нравственный, эстетический, политический тип человека, который формируется любительским хореографическим творчеством.

Проблему продолжающегося насаждения «советского сценического народного танца, основанного на принципах классической хореографии», на мой взгляд, надо решать, прежде всего, на государственном уровне, как это происходило в 1930-е гг., когда народный метод заменялся профессиональным. Впрочем, многое могли бы сделать и сами специалисты, подходя к ней с точки зрения здравого смысла. Убежден, всем, кто ведает вопросами развития народного танца, следует отказаться от идеи, что артисты, педагоги, хореографы, воспитанные сугубо на традициях классического танца, прекрасно могут работать и в народном искусстве. Практика, порождаемая этой идеей, не просто ошибочна. Она пагубна для народного творчества. Под ее флагом вот уже более семидесяти лет засоряются, замутняются родники нашей национальной танцевальной культуры. Сохранить их чистоту для потомков — наша задача!